

NACIMIENTO DE UN TEATRO «ALTERNATIVO»: PULSIONES EPIDÉRMICAS PARA EL SIGLO XXI

GUSTAVO VICENTE
Centro de Estudos de Teatro
Universidade de Lisboa

INTRODUCCIÓN AL TEATRO ALTERNATIVO EN PORTUGAL

LA DÉCADA DE LOS 90 se constituyó como un periodo bisagra en la historia reciente del teatro en Portugal, una vez que coincidió con el surgimiento de una generación de creadores que se afirmó de forma alternativa a la práctica teatral dominante, abriendo camino a la variedad de manifestaciones estéticas que se extendió a principios del siglo XXI en Portugal.

Nombres como Teatro da Garagem, grupo de teatro Olho, Teatro Meridional, Mónica Calle y Lúcia Sigalho marcaron de forma indeleble el pulsar creativo de los años 90, no tanto porque hayan levantado la bandera de alguna motivación colectiva, sino porque arriesgaron expresiones estéticas diferenciadoras, capaces de movilizar al público y a la crítica para nuevos campos de fruición y análisis. La fuerza de estos creadores se apoyó en la capacidad de singularizar manifestaciones estéticas particulares, relacionándose entre sí con base en esa diferenciación y no necesariamente con base en un modelo estético común. Esa capacidad de afirmarse por la diferencia contribuyó a la multiplicación de nuevos públicos de teatro, ávidos de nuevas experiencias más cercanas de la realidad pragmática de la *polis* y de las urgencias conceptuales (y sensoriales) del mundo cultural, contribuyó asimismo a la aparición de nuevas necesidades entre la crítica, que se vio obligada a encuadrar estos nuevos lenguajes teatrales dentro de un contexto más lato, procurando nuevas referencias en el marco de la práctica internacional contemporánea, y dando voz de ese modo a nuevos puntos de vista sobre el teatro.

La generación de los 90 fue así fundamental, más que por los trabajos específicos de sus creadores, porque alimentó el ansia

por nuevas posibilidades estéticas y el riesgo inherente al experimentalismo y al reto a las convenciones y métodos teatrales. Es por la naturaleza pionera de esta generación por la que varios autores asocian los años 90 al período que vio nacer el teatro «alternativo» en Portugal, considerando, en particular, la coyuntura de los años precedentes, caracterizada por una cierta cristalización estética en torno a un conjunto de compañías consolidadas institucionalmente, y que no respondían del todo a las necesidades de los públicos emergentes.

LA GENERACIÓN DE LOS 90: CONTEXTO EMERGENTE

El desarrollo del teatro contemporáneo en Portugal fue determinado de forma decisiva por la revolución de 25 de abril de 1974, que puso fin a una dictadura corporativista de más de 40 años, tras la cual se dio una explosión de actividad social y cultural. El ansia por nuevas formas de (libre) expresión impulsó la formación de un conjunto de nuevas compañías de teatro que se establecieron como alternativa al Teatro Nacional y a algunas expresiones de teatro comercial (especialmente la *Revista*), los dos sectores profesionales dominantes hasta entonces. Este conjunto de nuevas compañías constituía lo que pasó a conocerse como «teatro independiente», caracterizado por el fuerte realismo ideológico de sus creaciones y por motivaciones sociales colectivistas, fruto de la situación política emergente y de la búsqueda de nuevos discursos ilusionados. En los años que siguieron a la revolución, la práctica teatral evolucionó alrededor de las estructuras dominadas por este grupo de creadores, situación que se mantuvo hasta mediados de los años 80¹.

A mediados de la década de los 80, la euforia posrevolucionaria se disolvió y la actividad cultural, incluido el teatro, inició un período de estancamiento. Los grupos del teatro independiente mantuvieron un núcleo de seguidores fieles, pero perdieron al-

¹ Véase la introducción de Rui Pina Coelho en este número.

guna capacidad para atraer a nuevos públicos. Como afirma Dionísio [1994: 473], fue una primera reacción a una nueva situación política y cultural, en la cual empezaba a sentirse un cierto «alejamiento de los temas y de las pasiones del 25 de abril, la desconfianza hacia lo social, las ideologías y lo colectivo, la confianza en las instituciones, en el mercado y en el individuo». Esta situación dio origen a una cierta crisis de identidad en la escena teatral portuguesa, una vez que se comenzaban a reconocer señales de un cierto envejecimiento por parte de los grupos del teatro independiente. Con poco público y con poco dinero, la coyuntura teatral quedó así más permeable a la introducción de nuevos experimentos, capaces de retar el dominio estético y financiero del teatro independiente, que recaudaba la mayor parte de los subsidios estatales para el sector teatral.

A fines de los años 80, como recuerda Serôdio [2003], las señales de inquietud se volvieron más evidentes, en particular por parte de la generación de actores más jóvenes que, bien porque tenían dificultades en integrar las compañías ya existentes (frecuentemente por problemas financieros de esas estructuras), bien porque no reconocían sus proyectos estéticos, acababan optando por una carrera individual en régimen de *free-lancer*:

Os actores mais jovens, atraídos também pela possibilidade de participar em espectáculos pontuais de algum impacto ou co-produzidos internacionalmente, optavam por uma assumida mobilidade, falando mais de «percursos de vida profissional» do que de uma «carreira» e, declarando a sua independência relativamente a grupos, escolas ou mestres [Serôdio, 2003: 19].

Esta nueva condición profesional hizo que el actor adquiriese mayor protagonismo en la vida teatral portuguesa, en cierta medida por oposición a la tradición personificada en los grupos de teatro independiente, que dependían en exclusiva de la figura del escenógrafo para el desarrollo de sus proyectos artísticos. La urgencia en conquistar nuevos lugares y nuevas expresiones en el mundo del teatro en Portugal provocó una nueva dinámica, permitiendo el surgimiento de nuevas productoras y asociaciones de teatro, como la PROTEA, la CASSEFAZ o el Clube Português das Artes e Ideias, que promovían proyectos ocasionales,

sin solución de estabilidad a largo plazo, consolidando nuevos modelos de organización y emprendiendo nuevos caminos estéticos. La entrada de Portugal en la Comunidad Económica Europea (CEE) en 1986 fue otro factor importante para reforzar el nomadismo asumido de los actores, ya que promovió la facilidad de circulación entre creaciones y creadores, sobre todo en el espacio europeo. En este contexto, la Fundação Calouste Gulbenkian, por medio de sus Encontros Acarte, iniciados en 1987, tuvo un papel fundamental en la exposición de nuevos lenguajes artísticos, mostrando en Portugal lo más innovador que teatralmente se hacía en Europa, y permitiendo que algunos jóvenes portugueses pudiesen, aunque sin continuidad, llevar a cabo experimentos en el campo de las artes performativas, especialmente en las expresiones de danza-teatro y la utilización de las tecnologías multimedia, que emergían por entonces en el panorama internacional². Este movimiento hizo que esta nueva generación de actores revelara una mayor sensibilidad ante las necesidades de producción de espectáculos, fomentando la diversificación de las redes de distribución y programación existentes y la creación de nuevos festivales, y ante la valoración de culturas minoritarias y procesos de interculturalización, lo que llevó a una reorientación de la jerarquía de poderes latente en el interior del propio teatro, abriendo espacio para el surgimiento de nuevos liderazgos artísticos. Se partía, como afirma Serôdio [1991: 11], para la defensa de la legítima pluralización de las vías teatrales, abandonada la «nostalgia de la unidad» que simbolizaba el teatro independiente, y de esa forma se profesaba la vinculación del teatro portugués con la modernidad.

Los años 90 hicieron nacer una nueva generación que, como sostiene Brilhante [2009], se veía impelida por un deseo de subversión de las reglas de creación vigentes, en alternativa a las compañías de teatro de carácter más fijo, rechazando el sentimiento de autocomplacencia en la relación con la sociedad y con los públicos. Fue esta generación la que promovió la transición de un teatro en el que el realismo se entendía como una ética para

² Véase el artículo de Ana Bigotte Vieira en este número.

un teatro consciente de la inestabilidad de los procesos de producción y de la diversidad de públicos, que reivindicaba nuevas formas de pensar y hacer teatro, y que integraba de modo descomprometido nuevos lenguajes artísticos y nuevos procedimientos técnicos, sin obsesiones de coherencia a nivel ideológico y social. Rompiendo con la herencia del pasado, un número importante de jóvenes creadores (no solo del teatro, también de la danza y de las artes plásticas) asomaba en el panorama artístico nacional. El Teatro da Garagem, el más antiguo entre este grupo de pioneros, se fundó en 1989, y dedicó la mayor parte de su trabajo artístico a la investigación de nuevas formas de escritura para teatro y su conexión con nuevas propuestas escénicas. Fue asimismo el primero en manifestar «una perspectiva de vivencia de una generación», como declaró Carlos Pessoa (escenógrafo del grupo) en una especie de manifiesto en nueve capítulos [1994: 16], sentando las bases para un modo alternativo de estar en el teatro. En 1991 surge el grupo de teatro Olho, probablemente el más osado de esta generación, como se aprecia en sus proyectos escénicos innovadores y por la búsqueda constante de nuevas formas de construcción estética, muy relacionadas con el concepto de *performance*. Fue responsable, a partir de 1995, de la creación del Festival X, que congregaba varios artistas de diversas áreas de trabajo e investigación (teatro, danza, video, *performances*, conferencias, instalaciones) y que se reveló determinante para la formación de expresiones teatrales multidisciplinares y, en consecuencia, para el descubrimiento de nuevos públicos. El Teatro Meridional surge en 1992, fruto de un encuentro de jóvenes artistas de varios países que en Italia procuraban aprender y dominar las técnicas de *commedia dell'arte*, constituyéndose como una compañía con vocación itinerante (con ramas en Portugal, España e Italia), y que apostaba en particular por el protagonismo del trabajo interpretativo del actor —en una fase inicial a través del uso estilizado de la *commedia dell'arte*, pero que luego evolucionó hacia formas singulares de expresión performativa—. En el mismo año, Mónica Calle funda la Casa Conveniente, ocupando un bajo de una zona lisboeta de ambientes bohemios, para crear una nueva relación de intimidad con el espacio teatral, que

grabará las premisas de un teatro basado en la palabra y en la comunicación sensorial entre el actor y el público. En 1993, Lúcia Sigalho estrena; su teatro se caracteriza por el deseo de abolir las fronteras del espacio y del cuerpo, normalmente recurriendo a una gran exposición personal, fruto de su personalidad «persuasiva» y «contestataria», como afirma John O'Mahony en un artículo publicado en *The Guardian* [2003].

Entre tanto, la visibilidad de esta generación de creadores se amplió debido a un conjunto de oportunidades creadas por la aparición de nuevos festivales y por iniciativas (nacionales e internacionales) de gran dimensión a lo largo de los años 90. En 1990, el primer FIT —Festival Internacional de Teatro, en Lisboa—, y el inicio del concurso «O Teatro na Década», desarrollado por el Clube Português de Artes e Ideias en 1992 para «promover la diversificación de nuevos proyectos de teatro, de nuevos lenguajes y nuevas actitudes»³, fueron fundamentales para el reconocimiento oficial de las nuevas tendencias estéticas en Portugal. En el mismo contexto, la presencia de un contingente de artistas portugueses en Bruselas con motivo de Europalia (1991), la participación de Portugal en la Expo de Sevilla (1992), la elección de Lisboa como Capital Europea de la Cultura en 1994, y luego la organización de la Expo de Lisboa en 1998 —que congregó un número importante de compañías y actores—, sirvieron de trampolín para la internacionalización y la confirmación artística de esta generación de creadores.

Los años 90 fueron también responsables, como recuerda Brilhante [2009], de un cambio en la relación entre artistas y teóricos del teatro, permitiendo una lenta integración del discurso crítico en el espacio artístico. La creación en 1992 de un Curso de Especialização em Estudos de Teatro y después del Centro de Estudos de Teatro (ambos en la Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), y la aparición durante esa década de varias revistas dedicadas al tema —por ejemplo, *Adágio*, revista del Observatório de Actividades Culturais (OAC), y *Sinais de Cena* (de la Associação Portuguesa de Críticos de Teatro)— contribuyeron

³ Véase la revista y la CASSEFAZ: *O actor*, 14 (1992).

decisivamente a concretar un discurso crítico sobre las creaciones de teatro emergentes y a mejorar la conexión entre estudiosos y creadores. Un efecto evidente de este acercamiento fue la creciente concentración de una masa crítica verificada en torno a proyectos artísticos, volviéndose comunes las colaboraciones al nivel del trabajo de dramaturgia, de traducción, de asistencia de escenificación, o a través de la investigación en contextos de experimentación estética.

Pero, como recuerda Brillhante [2009], ésta fue también una generación sacrificada para que otra le sucediera. Nombres como los Artistas Unidos (fundado por Jorge Silva Melo, un disidente del Teatro da Cornucópia), Teatro Praga, Cão Solteiro, Luís Castro y Miguel Moreira surgieron todavía en la década de los 90, dando continuidad a una sensibilidad joven y contemporánea, en general por medio de formas de expresión que le deben muy poco a la tradición, y claramente preocupados por lanzar una mirada renovadora sobre sí mismos y el mundo. Para Carneiro [1999], todos estos creadores mantuvieron una especial apetencia para reconfigurar los trabajos de dramaturgia, escenificación, o la propia noción de espacio teatral, relacionándose, por mucho que parezcan distantes, con los nombres que les precedieron en la década. El siglo XXI confirmó, mientras tanto, el trabajo de esta generación de los 90 y vio surgir a otros creadores, multiplicándose las miradas sobre el teatro y sobre la modernidad, en un territorio cada vez más sujeto a mayores limitaciones financieras, pero cada vez más abierto a nuevas propuestas y más cercano a las urgencias del público o de los públicos de nuestro tiempo.

DE LA INSPIRACIÓN COMÚN A LA DIFERENCIACIÓN ESTÉTICA

Pese a la dificultad en relacionar los respectivos creadores con valores estéticos comunes, se puede afirmar que los creadores de la generación de los 90 se inspiraban en la dramaturgia posdramática, apuntando, de forma más evidente en unos casos que en

otros, a la *performance*. Esto implicó la introducción de un conjunto de cambios en la forma de pensar y hacer el teatro en Portugal, entre los que destaco cinco fundamentales:

1) **El texto dramático deja de ser el motor de los procesos creativos**, rechazando la primacía de la función referencial — íntimamente conectada con la historia y sus respectivos significados puestos en relación en el texto dramático — para privilegiar la función performativa de los espectáculos [Fischer-Lichte, 1998], a través de la exaltación de la materialidad escénica y de la búsqueda de manifestaciones eminentemente sensitivas. La dimensión fenomenológica de las creaciones adquiere así otro relieve, y con éste la preocupación por manifestar calidades físicas (efectos escénicos, temporalidad y ritmo, relaciones espaciales, etc.) y sensoriales (estados de energía, intensidades, sensaciones, emociones, etc.) para expresar nuevos estados de experimentación estética y, en ese sentido, romper con la relación de poder intelectual del «autor» dramático (pretendido creador y detentador absoluto de la interpretación simbólica) sobre los espectadores. Mientras tanto, la búsqueda de nuevas referencias dramáticas, más metafóricas que dialécticas, hizo común el recurso a la escritura de escenario, producida a partir de los procesos de creación teatral, utilizando el texto no como fuente de la situación dramática sino como su consecuencia. De ese modo se contribuyó a elevar el papel y responsabilidad de todos los participantes en la construcción del espectáculo (dramaturgo, escenógrafo, actores, diseñadores, etc.) a la categoría de creadores artísticos. Esta emancipación del referencial literario permitió una relación con menos ataduras a los textos dramáticos, impulsando el desarrollo de formas innovadoras de adaptación dramática. El Teatro Meridional, por ejemplo, recurrió con frecuencia a los textos dramáticos para levantar sus composiciones teatrales, probando formas singulares de adaptación; la más paradigmática fue el espectáculo *Romeu, versão montesca da tragedia de Verona*, con dramaturgia de Julio Salvaterra, que reducía el universo de Shakespeare a los Montesco, presentando únicamente la versión masculina de la historia. Este grupo destacó también, sobre todo,

por la creación de espectáculos en los cuales la palabra no era la principal forma de comunicación escénica (como en el espectáculo con el que dieron a conocer, en 1992, *ki fatxiamu noi kui*), apoyándose sobre pautas temáticas en las que el trabajo gestual del actor se presentaba como eje de la composición estética.

El Teatro da Garagem creaba sus propios textos. Fue uno de los primeros grupos en Portugal que asumió el recurso a un trabajo de colaboración dramática, entretejiendo en el mismo texto los impulsos creativos del escenógrafo, actores, diseñadores escénicos, entre otros que formaban parte del proceso de creación del espectáculo. El encadenamiento dramático de la acción se desarrollaba, así, partiendo de un proceso interactivo, lo que permitió que la función performativa de los espectáculos ganara otro relieve, ostentando sin prejuicios la dimensión fenomenológica de las palabras y de los ambientes escénicos que las acompañan, en una clara desobediencia a las reglas lineales de la lógica narrativa.

El Olho y Lúcia Sigalho eran, entre los creadores considerados, los más desapegados de la presencia del texto, procurando nuevas formas de experimentación estética, normalmente con el recurso a una cuidada inversión escénica (aun cuando los medios eran escasos) y a través de la exploración de nuevos modos de provocación sensorial. Ambos entendían el teatro en cuanto expresión performativa independiente de la autoría dramática, usando (o no) el texto como material de apoyo, entre otros, como luz, ritmo, movimiento, corporalidad, contacto con el público, etc. El fuerte arraigo en lo real, en detrimento de lo ficcional, fue uno de los rasgos dominantes de sus trabajos, colocando la fenomenología de los cuerpos y de las propuestas escénicas en la primera línea de sus motivaciones artísticas, incluso cuando sus espectáculos se construían a partir de un texto dramático.

El Olho, en particular, mostró desde siempre una apetencia por los procesos de creación colectiva, manteniendo relaciones (algunas de manera consecutiva) con varios creadores y teóricos (de la danza, cine, multimedia, artes plásticas a la ingeniería), y dejándose influir por otras áreas artísticas y de conocimiento, con

el fin de responder mejor a la necesidad insistente de otros puntos de vista sobre el teatro. Sus espectáculos se presentaban siempre como creaciones colectivas, fruto del desarrollo de una sensibilidad multidisciplinar, recusando terminantemente —en nombre del experimentalismo— la idea de un autor dramático, o escenógrafo, como responsable único del acto artístico. El montaje de *Humanauta*, por ejemplo, su segunda creación, en 1994, tardó aproximadamente dos años, contando con un extenso equipo de colaboradores (cerca de 30), de las más diferentes áreas, y con una constante indagación de base (dramatúrgica y técnica). «Utilizamos —decían en el programa de mano— todas las fuentes de información disponibles, del sonido del agua hirviendo a las teorías cuánticas contemporáneas»⁴. Recurriendo a 32 *performers*, el espectáculo recreaba una megalómana atmósfera escénica en un almacén abandonado de un antiguo astillero portuario, que remitía al ambiente bélico de la industria pesada, en una dramatización continua de tensión colectiva. El texto, o textos, por ser más precisos, se utilizaban esencialmente como soporte de la acción performativa, haciendo de la materialidad escénica y de la manifestación de estados ritualistas de energía su principal «línea de fuerza» estética. Este fue un espectáculo que marcó un antes y un después para el grupo, en la medida en que potenció la tendencia casi obsesiva por el trabajo de investigación y por una fuerte inspiración asociada a las imágenes.

2) Emerge una búsqueda de nuevas motivaciones conceptuales, muchas veces apoyadas en las técnicas de desconstrucción como método de denuncia de la ilusión de cualquier verdad incuestionable, evitándose los discursos dogmáticos, y en particular los asociados a cualquier mensaje político, al mismo tiempo que se cuestionaba el interior del teatro y los procesos creativos que lo soportan. Muchas creaciones se presentaban así bajo una forma fragmentada, ostentando la desarticulación del nexo entre

⁴ Disponible en el sitio web del Olho: http://novascenas.pt/olho/index.asp?condicao=05_00_020624182700.TXT&tit=&opt=5&NomeDoMenu=Humanauta&pn=2 (consultado a 15 de diciembre de 2011).

forma y sentido, y planteando contradicciones, oposiciones y ambigüedades conceptuales, que no permitían fijar los espectáculos en un marco de referencias estables, lo que proporcionó una gran subjetividad de interpretación, y con ésta un sentimiento no siempre bien comprendido por cierta crítica y cierto público aún muy sujetos al análisis estructuralista de los espectáculos. Desde el punto de vista temático, gran parte de estos creadores procuraban exponer reflejos de su propia individualidad a la luz del colectivo cultural, lo que invalida cualquier presunción de caracterización común, aunque se denotase una clara preocupación en expresar una mayor relación con los problemas de la vida cotidiana, a tono con una nueva sensibilidad generacional.

El Teatro Meridional orientaba mucho de su trabajo dramático hacia las cuestiones de la lusofonía, traducidas en espectáculos como, por ejemplo, *A Varanda de Frangipani* (1999), aunque se denotase una preocupación mayor por las cuestiones de composición formal que por las grandes especulaciones conceptuales, en defensa de un teatro en el cual lo importante era cómo se contaba la historia. Esta reflexión la establecía la fisicidad de los propios actores, mucho más que las palabras que podían proferir, a la búsqueda de una esencia cultural basada en la expresión corporal.

El Teatro da Garagem manifestó desde muy temprano la necesidad de reflexionar sobre el tiempo y el lugar de las personas de su generación, procurando una dinámica de creación que favoreciese la comunicación de ideas y sensibilidades contemporáneas. Esto hizo que el grupo congregara, en torno de sus procesos creativos, a gente de formación diversa, dejando que la materia de ese encuentro se cristalizase en sus espectáculos, en nombre de una perspectiva de vivencia actual. Recurriendo a procesos de creación dramática en colaboración, el grupo desarrollaba textos que pocas veces obedecían a un formato predeterminado, mezclando de forma híbrida, como recuerda Carneiro [1999], poesía, narrativa, especulación filosófica, referencias a lo cotidiano, etc. Carlos Pessoa [1994: 15] justificaba de esta manera su motivación creativa: «siento el teatro como un sinónimo de la

vida desorganizada y orgánica, no sistemática, de la vida de los secretos, de la sublimación de lo banal». Su primer espectáculo, en 1990, *Pequeno Areal junto à Falésia com Cravos, parece-me...*, reflejaba ya las «líneas de fuerza» del que sería el rumbo de esta compañía, exponiendo una reflexión fragmentada sobre las circunstancias del desarrollo de la todavía joven democracia portuguesa.

También en este punto, Lúcia Sigalho y el Olho compartían una obsesión: el replanteamiento constante de los límites de las artes performativas, procurando en ese camino, no siempre igual, el hilo conductor de sus creaciones. Sin la tentación de acomodarse a un determinado paradigma estético, ambos lucharon por la vía de la no continuidad, procurando en cada nueva creación, en palabras de la propia Lúcia Sigalho, una «pasión nueva, que revertiera en un espectáculo contra lo ya hecho» [Riso, 2002]. Sus creaciones manifestaban estados de energía entrópicos, exponiendo ambigüedades narrativas, recurriendo a estructuras parciales y correspondencias caóticas, entre otras operaciones fundadas en la subjetividad, mas con la capacidad de provocar a los espectadores, llevándolos a asumir en su relación con el espectáculo algún posicionamiento ético.

En el caso particular de Lúcia Sigalho, a pesar de sus creaciones muy diferenciadas, se notó siempre una preocupación latente por mantenerse conectada al mundo de su tiempo, no cayendo en la tentación de «leer solo de Baudrillard para arriba» [Riso, 2002], sin tener la capacidad de leer una historia, una novela o la TV *Sete Dias*⁵. Su trabajo denotaba una relación inequívoca con la realidad cotidiana, usando su propia experiencia como filtro estético, de lo que resultaban, a veces, situaciones de expresión performativa con un fuerte carácter personal. En *O sorriso da Gioconda*, de 1996, por ejemplo, Lúcia Sigalho se presentaba a solas relatando las dificultades de la vida de una *performer*, mientras derramaba tinta por todo el espacio escénico, en una evidente dramatización de su propia vida en cuanto artista. Para Carneiro [1999], los problemas de lo cotidiano, como la falta de

⁵ Revista portuguesa dedicada a la programación televisiva (N. del T.).

dinero para comprar comida o para montar los espectáculos, fue un tema frecuente en su recorrido, a la par de otras cuestiones personales como el amor, la soledad, o la confianza.

El Olho, en cambio, mostró siempre más tendencia a temas de orden filosófico, procurando el cuestionamiento del ser humano en contextos universales. El espectáculo con el que se dio a conocer, en 1991, *El – levando-o aos ombros em passo de marcha sincopada ao quarto tempo*, reflexionaba sobre la evolución de la especie humana, trazando desde el comienzo una cierta obsesión temática del grupo por las cuestiones del individuo (en su esencia física) y de su relación con la humanidad.

3) **Se da un nuevo énfasis al cuerpo**, recurriendo a técnicas de improvisación y presencia escénica en busca de nuevos lenguajes performativos. La búsqueda de una «autenticidad» física llevó al desarrollo de diferentes prácticas en orden a descubrir un nuevo vocabulario corporal, inspiradas por el movimiento de la Nova Dança Portuguesa, que nació a inicios de la década. La influencia de la danza se volvió notoria en varias creaciones, aún bajo fuerte inspiración del trabajo del *Tanztheatre* de Pina Bausch, siendo común la inclusión de bailarines o coreógrafos en las producciones teatrales. Esta influencia proporcionó una mayor elocuencia del cuerpo en las creaciones teatrales, suministrando a la racionalidad semiológica dominante un espectro de creación estética más amplio.

Mónica Calle hizo del despojamiento escénico una de las premisas de su teatro, incluyendo en él una relación de gran exposición corporal, en una clara obsesión por la sensualidad de los cuerpos y el erotismo de las palabras. En su primer espectáculo, en 1992, *A virgen doida*, la actriz abrió las puertas de su Casa Conveniente, en un espacio escénico que evocaba un *peep-show*, vistiéndose y desnudándose hasta resultar, como recuerda el crítico Tiago Bartolomeu Costa [2011], «una sola carne con el texto». Sus creaciones se confrontaron siempre con ese deseo de evidenciar el cuerpo real, como la propia Calle explica: «[el cuerpo surge como un] canal a través del cual se formulan cuestiones y a partir del cual se crean oportunidades para que el espectador piense.

[...] Cuando me expongo, permito la construcción de un cuerpo público»⁶. Esta seducción por el cuerpo contribuyó incluso a reconfigurar la forma de ver el teatro en lo femenino, una vez que Mónica Calle recurrió casi siempre a cuerpos femeninos en sus creaciones, exponiendo sin prejuicios el hecho de ser mujer y la forma como esa condición se manifestaba físicamente.

Lúcia Sigalho colocó siempre el trabajo corporal como medio primordial de expresión performativa, exhibiendo, como sostiene John O'Mahony [2003], «un estilo anárquico de teatro físico [que] parece brotar naturalmente de su personalidad exuberante». De acuerdo con su tendencia para presentar las realidades concretas de la escena, Lúcia Sigalho exponía características predominantemente físicas, ampliando sin prejuicios el «exceso» corporal, inmanente en los espectáculos en vivo. En *Puro Sangue* (1997) y *Leonardo* (1998), Lúcia Sigalho recurrió incluso a la colaboración del ya consagrado coreógrafo portugués Francisco Camacho, intentando introducir en sus espectáculos otro tipo de expresividad corporal.

En la misma línea, el Olho siempre dio un gran énfasis al trabajo corporal, contando consecutivamente con varias colaboraciones de coreógrafos y bailarines (sobre todo, Filipa Francisco) en sus procesos creativos, confirmando así la urgencia por perseguir nuevas formas de presencia escénica. En el caso específico del Olho existía, con todo, un cierto cultivo por el riesgo físico de los actores y por el lado más orgánico de los cuerpos, trasponiéndose varias veces a la escena manifestaciones reales de miedo, dolor, repugnancia, etc. En *Muda*, por ejemplo, espectáculo de 1997, en cierto momento, el actor principal tenía que desviarse en el último instante de la caída de una estructura de hierro, provocando la perplejidad y tensión entre el público, que se veía ante la posibilidad real de un accidente. El mismo espectáculo trascurría bajo una lluvia constante, lo que dejaba manifiesto el esfuerzo físico de los actores y, con ello, la evocación de su cuerpo «aquí y ahora». Esta tendencia para intentar romper con los límites del cuerpo en escena estuvo presente en gran parte del trabajo

⁶ Citada en Costa [2011].

de este grupo, lo que contribuyó a una nueva relación con los espectadores portugueses, a la vez que provocaba el retraimiento de un cierto público, más sensible a las experiencias reales *in loco*.

En cierta medida, la persistencia del Teatro Meridional en dar protagonismo al actor, aunque inspirado en la tradición satírica de la *commedia dell'arte*, llevó a formas innovadoras de elocuencia física, encumbrando al actor y el trabajo con su cuerpo a un nivel elevado. De hecho, la sobriedad de los gestos y la delicadeza de los cuerpos fueron la marca estética del grupo. Su primera creación en 1992, *ki fatxiamu kui*, puso las bases de lo que vendría a ser un trabajo de investigación, haciendo de la presencia y expresión corporal de los actores el apoyo sobre el cual el espectáculo se manifestaba estéticamente, a la busca de «un encuentro único entre el actor y el espectador», como sostienen en la descripción metodológica de su primer proyecto⁷.

4) La atmósfera espacial gana un mayor relieve, lo que generalizó la búsqueda de espacios alternativos a las salas de teatro, como los espacios reales existentes (*site-specific*), explorando el alcance con el que esos espacios se imponían en la acción performativa. En el mismo contexto, la utilización sin ataduras de las nuevas tecnologías, como los programas de tratamiento de sonido e imagen, permitieron el surgimiento de prácticas inventivas de hibridez en la forma de sentir el espacio y el tiempo teatrales. Este enfoque sobre la espacialidad, por usar la expresión holística de Fischer-Lichte [2008], contribuyó a aumentar la tensión entre lo real y lo ficcional y, en ese sentido, a ampliar los planos de la fruición y de la interpretación en juego en los espectáculos.

Mónica Calle fue de las primeras que se instaló en un espacio alternativo a las salas de teatro, haciendo de su Casa Conveniente —una antigua tienda del Cais do Sodré— su residencia artística permanente. Su localización, en una zona conocida por la dureza de la vida bohemia, relacionada con los circuitos de la

⁷ Véase el sitio web del Teatro Meridional: <http://www.teatromeridional.net/> (consultado a 15 de diciembre de 2011).

prostitución, determinaba en principio la propia percepción del espacio, contexto que Mónica Calle siempre asumió sin pudor, dejándose influenciar por éste, a veces de forma condicionante, en sus opciones estéticas, como demostró luego en su espectáculo de 1992 (*A virgem doída*), descrito arriba. Como confiesa la creadora en la presentación de su Casa Conveniente: «En el Cais do Sodré todos tienen sus lugares: bares, prostitutas, clientes, actores, actrices, espectadores; todos coexisten sin mezclarse, marcando diferencias y aceptando vecindades e influencias»⁸. En este exiguo bajo Mónica Calle tuvo aún la oportunidad para poner en práctica su búsqueda de una nueva reconfiguración de la espacialidad teatral, cultivando una atmósfera intimista que procuraba inmiscuir a los espectadores en el espacio escénico, característica que marcó de forma indeleble el itinerario estético de sus proyectos.

Lúcia Sigalho fue una nómada en sus primeros años de actividad, escogiendo los locales de presentación de sus espectáculos en función de lo que quería hacer y de las circunstancias que rodeaban a los proyectos. Su estreno en 1992, por ejemplo, de *O regresso de Ifigénia*, a partir del texto homónimo de Yannis Ritsos, tenía lugar en una institución penitenciaria (Cadeia das Mónicas), donde la acción performativa se desarrollaba en varias zonas. Solo más tarde, en 1997, después de formada la compañía de teatro Sensurround, descubrió un lugar fijo para sus creaciones (que utilizaría hasta el final de la década), el Armazém do Ferro, espacio industrial que Lúcia Sigalho nunca intentó camuflar en sus espectáculos, forzando el encuentro del público con la realidad inexorable del espacio. Con todo, esto no significa que el espacio apareciese siempre despojado de cualquier inversión escenográfica. Lúcia Sigalho siempre demostró una voluntad particular por la calidad plástica de sus espectáculos, recurriendo

⁸ Véase el sitio web de la Casa Conveniente Internet:

http://www.casaconveniente.pt/quem_somos.html (consultado a 15 de diciembre de 2011).

muy a menudo a proyectos escenográficos sofisticados, en un intento constante de exaltar las realidades materiales de sus creaciones.

El Olho fue constituido por un grupo de la orilla izquierda del Tajo, en Almada, que refleja en sus creaciones la vivencia periférica que dio origen a su recorrido artístico y asume la marginalidad con relación al *statu quo* de la escena teatral lisboeta. Habiendo comenzado por ocupar varios espacios de aquella ciudad, en función de los espectáculos que preparaban y de las oportunidades que les concedían, acabó por instalarse en unos almacenes abandonados de la zona ribereña de Almada (Espaço Ginjal), que se hallaban en avanzado estado de deterioro, pero que fue su casa hasta la disolución del grupo a principios del siglo XXI. Tal como Lúcia Sigalho con el Armazém de Ferro, el Olho utilizó este espacio de una forma libre, asumiendo con orgullo el contexto en el que estaban, lo que reforzó el carácter alternativo del grupo. El Espaço Ginjal se convirtió en un espacio de referencia del teatro en Portugal, no solo por albergar las creaciones del Olho, sino porque el grupo promovió la acogida de varios jóvenes creadores, en diferentes áreas, manteniendo una dinámica artística que hacía de esta casa un laboratorio en constante actividad, actividad que se traducían en una programación de gran continuidad, atrayendo siempre a un público nuevo que se reconocía en la naturaleza experimental de sus iniciativas.

El Espaço Ginjal sostenía de forma ejemplar la percepción de vivencia impura, por usar la expresión de Schechner [1968], que el Olho asumía en su relación con el espacio teatral y que se reveló como uno de los rasgos más carismáticos del grupo. En el contexto de la misma relación con el espacio, el Olho se caracterizaba asimismo por la gran inversión escénica, traducida muchas veces en la creación de máquinas de escena y la utilización de nuevas tecnologías, como ocurrió de forma definitiva con el espectáculo *Zona*, en 1999. En esta creación se invitaba al público a que asistiera al espectáculo a partir de una especie de púlpito central, mientras que las diversas acciones performativas se desarrollaban en una compleja estructura rodante que circulaba

alrededor de los espectadores. Ayudándose igualmente del video para introducir una nueva percepción de espacio y tiempo performativos, toda la espacialidad del espectáculo proporcionaba un efecto estético que giraba en torno a la idea de desterritorialización del teatro, inquietud permanente de este colectivo.

5) **Se intentan nuevas relaciones de complicidad con el público**, procurando implicar a los espectadores en el decurso de las acciones performativas, por contrapunto a los planos alejados de observación inherentes a la estructura de las salas convencionales de teatro. Más que un esfuerzo por interpelar directamente al público, varios creadores intentaron modos de que los espectadores asumieran en su relación con los espectáculos un posicionamiento ético o sensitivo, privilegiando la idea de un teatro de «vivencia», en detrimento de un teatro basado en la «educación» del público. La contigüidad entre actores y espectadores se volvió así más punzante y con ella la consideración de los espectadores como participantes activos de sus experiencias teatrales.

Los trabajos de Lúcia Sigalho y del Olho situaban en el presente de la acción performativa la base sobre la cual establecían la interacción con el público. Esto llevó a que recurriesen a formas inventivas de seducción y provocación del público para obligarles a dar una respuesta a lo que presenciaban en tiempo real, no solo en su conciencia, sino también en sus propios cuerpos, y de ese modo situaran la experiencia estética en la memoria sensitiva que tenían del espectáculo, y no únicamente en una interpretación intelectual lejana. Pero si el Olho procuraba una relación con el público por vía indirecta de los efectos estéticos que proponía (como en el espectáculo *Muda*, descrito arriba), Lúcia Sigalho intentó formas de participación más directa, implicando de forma evidente a los espectadores en la construcción estética de sus espectáculos. En su primer trabajo (*O regresso de Ifigénia*), por ejemplo, los espectadores se sentaban a los dos lados de una mesa a cuya cabecera la actriz/el personaje hablaba para un interlocutor mudo en el extremo opuesto, yendo más tarde a otros puntos de la cárcel. Se difuminaba así la sensación de una línea divisoria entre actores y público, a fin de que los espectadores se

sintiesen participantes activos en la acción performativa. En *Seres solitários*, creación de 1999, Lúcia Sigalho lleva su cuestionamiento sobre la relación entre espectador y actor a un estadio aún más radical, un actor representando, a lo largo de los cinco monólogos que constituyen el espectáculo, a un solo espectador cada vez, distinguiendo de esa forma la singularidad de la experiencia estética por medio de la presencia (irrepetible y única) de cada uno de los espectadores. El deseo de hacer teatro con el público y no para el público, como la propia Lúcia Sigalho defiende — «quien hace teatro son todas las personas que están en la sala» [Riso, 2002] —, pautó todos sus proyectos teatrales en contra de una forma de representación que insiste en cerrar las vías de comunicación con el público, como si de una pantalla de televisión se tratara.

Mónica Calle fue otra creadora preocupada por la necesidad de establecer una complicidad con el público, procurando, gracias a una proximidad intimista con los espectadores, rehacer la relación actor-espectador-texto. Su obsesión por manifestar el efecto real del texto en el cuerpo de los actores — «las palabras, si no tienen un cuerpo que se entregue, no ocurren, no existen» — hizo que Mónica Calle procurase siempre extender las fronteras de la entrega corporal, buscando una empatía con los espectadores que correspondiese a ese despojamiento físico [Costa, 2011]. Para Mónica Calle, es necesario que «las cosas ocurran en [su] cuerpo para que luego se las pueda devolver a otros» [en Costa, 2011], de modo que de ese compartir sobresalga la verdadera esencia de las palabras. En el trabajo de esta creadora la presencia de los actores se establecía en una región entre el personaje y la evocación que el actor hace de su cuerpo real, permitiendo que la experiencia estética vivida por el público navegara entre lo real y lo ficcional y apuntando a un estado en el que se percibía el texto de una forma eminentemente física. Como consecuencia de esta inquietud, Mónica Calle exploró varias formas de acercamiento e interacción con el público, como por ejemplo en *Jogos de noite* (1994), espectáculo que transcurría al mismo tiempo en cuatro habitaciones contiguas, en cada una de las cuales había un

actor que decía un texto para cerca de media docena de espectadores, dejando que el eco provocado por esta simultaneidad interfiriera productivamente en la experiencia estética. Mónica Calle siempre buscó crear la tensión causada por el enfrentamiento y el intercambio comunicativo entre el actor y los demás actores, entre el actor y los espectadores, y entre el espectador y los demás espectadores, de forma que estableciese una corriente de inquietud provechosa entre todos los participantes. La intensidad que puso en este intento hizo que, muchas veces, la relación creada con los espectadores se percibiera como un placer y como un tormento a la vez, tensión que se convertía en una fuerza estética particular, dirigida hacia la emancipación interpretativa del espectador.

En el fondo, todos estos cambios pusieron al desnudo una cuestión esencial del teatro contemporáneo: el entendimiento de los espectáculos en cuanto procesos abiertos de experimentación estética y no en cuanto productos cerrados (en la función literaria de los textos dramáticos), lo que contribuyó a revocar la autoridad absoluta del autor o escenógrafo (que supuestamente habría anticipado el resultado final), y realzar la realidad autónoma construida en cada espectáculo (por todos los participantes, incluyendo al público). Privilegiando la experiencia estética que los espectáculos proporcionan *hic et nunc*, la generación de los 90 se insinuó a través de un gesto auto-referencial, agitando la forma como hasta entonces se contemplaba el teatro en Portugal, todavía sujeto a una cierta sacralización del texto dramático.

CONSIDERACIONES FINALES PARA EL SIGLO XXI

Con la excepción del Olho, que se disolvió por iniciativa propia en 2003 —aunque João Garcia Miguel, su director artístico, haya seguido una carrera individual—, y de Lúcia Sigalho —desaparecida de la escena teatral desde 2009, año de su última creación—, todos estos creadores se mantienen en activo, dejando su marca en la escena portuguesa contemporánea a través de los

más productivos experimentos. Comparten, con todo, en este siglo XXI, su originalidad con una generación más vasta de jóvenes creadores, en el ámbito de una multiplicidad de miradas que buscan en la inestabilidad de lo nuevo la vitalidad estética de sus proyectos. El teatro en Portugal ha evolucionado mucho en los últimos veinte años, reflejando la tendencia internacional por expandir las fronteras de las artes performativas y la necesidad de que los creadores proporcionen nuevas percepciones artísticas de sí mismos y del mundo.

Este ascenso se debió, en gran parte, a la dinámica creativa de la generación de los 90, gracias a la cual, como reconoce Vasques [1994: 39], «se asistió a una progresiva afirmación cultural de las periferias, al alargamiento de la noción de ‘espacios alternativos’ que posibilitó la emergencia de poéticas de nuevos creadores». Esto no significa que el panorama teatral actual viva momentos de gran euforia. Sigue siendo (trágicamente) un teatro que lucha por su supervivencia, manteniéndose, incluso, la desigualdad de tratamiento en relación a muchas de las compañías del teatro independiente que subsisten en la geografía teatral portuguesa y que continúan garantizando, aunque de forma menos expresiva, la mayor parte de la atención de las instituciones públicas. Pero la sed de nuevos modelos estéticos y nuevos ídolos se ha vuelto insaciable, abriendo irreversiblemente el mundo del teatro a nuevos públicos, más exigentes desde el punto de vista artístico y con más urgencia en relacionarse con las visiones y pulsiones creativas de nuestro tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- BRILHANTE, Maria João (2009): «Laços e desenlaces entre criação e reflexão crítica no teatro português contemporâneo», *Sala Preta*, 9, pp. 121-132.
- CARNEIRO, João (1999): «Dramaturgias nacionais», *Teatro escritos: revista de ensaio e ficção*, 2, IPAE & Cotovia, pp. 73-76.
- COSTA, Tiago Bartolomeu (2011): «A sexualidade ou é perigosa ou não é», *Ípsilon* (suplemento del periódico *Público*) (19 de agosto), p. 10.

- DIONÍSIO, Eduarda (1994): «As práticas culturais», en *Portugal: 20 anos de democracia*, ed. António Reis, Círculo de Leitores, pp. 443-489.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2008): «Reality and fiction in contemporary theatre», *Theatre Research international*, 33 / 1, pp. 84-96.
- (1998): «Performance e cultura performativa: o teatro como modelo cultural», *Revista de Comunicação e Linguagens: Dramas*, 24, pp. 143-169.
- O'MAHONY, John (2003): «The big experiment», *The Guardian* (13 de septiembre de 2003), disponible en:
<http://www.guardian.co.uk/stage/2003/sep/13/theatre1>
(consultado el 15 de diciembre de 2011).
- PESSOA, Carlos (1994): «Comunicação em nove capítulos», *Vértice*, 62, pp. 15-17.
- RISO, Clara (2002): «Eu não sou uma televisão», en *Cem horas de conversa*, web del C.E.M.:
http://www.c-e-m.org/producao/iniciativas/cemhoras/lucia_sigalho.htm
(consultado el 15 de diciembre de 2011).
- (1991): «O teatro e a interpelação do real: apresentação», *Vértice*, 34, pp. 7-11.
- SERÓDIO, Maria Helena (2003): «A reflexão sobre teatro: memórias dispersas», en *Teatro em Debate(s)*, ed. Maria Helena Serôdio, Lisboa, Livros Horizonte, pp. 11-26.
- SCHECHNER, Richard (1968): «6 axioms for environmental theatre», *The Drama Review: TDR*, 12/3, pp. 41-64.
- VASQUES, Eugénia (1994): «Cometimentos/Sofrimentos: 13 fragmentos», en *Fragmentos da memória*, catálogo de la exposición realizada en el ámbito de los Encontros Acarte 94, de 6 a 22 de septiembre, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 27-42.